

Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte

Neue Folge

Heinrich Isaac

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
Heft 148/149

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 148/149
Heinrich Isaac
Herausgegeben von Ulrich Tadday
April 2010

Wissenschaftlicher Beirat:
Ludger Engels (Aachen, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Birgit Lodes (Universität Wien)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-86916-056-6

Umschlagentwurf: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Heinrich Isaac: Autograf der Sequenz »Sanctissimae virginis votiva«
für das Fest der Heiligen Katherina. Ausschnitt aus Mus.ms. 40021, fol. 256r.
Mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

Die Reihe MUSIK-KONZEPTE erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte
können einzeln oder im vergünstigten Abonnement durch jede Buch-,
Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden.
Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres
für den folgenden Jahrgang möglich.
Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband
zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 26,--

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,
die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen
Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2010
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden
Druck und Buchbinder: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Neustädter Straße 1–4,
D-99947 Bad Langensalza

Musik-Konzepte Neue Folge 148/149

Heinrich Isaac

Vorwort	3
<i>Giovanni Zanovello</i> Heinrich Isaac, die Medici und andere Florentiner	5
<i>Sonja Tröster</i> Die Lieder Heinrich Isaacs In aller Munde und doch ein unbekanntes Repertoire	20
<i>Nils Grosch</i> »Es wollt ein Maidlein ...« Zu einem erotischen Lied von Heinrich Isaac	38
<i>Markus Grassl</i> Grundsätzliches und Spezielles zu Heinrich Isaacs cantus-firmus- gebundenen Chansonarrangements	47
<i>Thomas Schmidt-Beste</i> Stil und Struktur in den Tenormotetten Heinrich Isaacs	65
<i>Andreas Pfisterer</i> Imitationstechniken bei Isaac	89
<i>David J. Burn</i> Vom Choral zur Polyphonie Zu Kompositionstechniken in Isaacs Messproprien	104
<i>Katelijne Schiltz</i> »Aus einem Hauptgedanken alles Weitere entwickeln!« Die Kanons in Isaacs <i>Choralis Constantinus</i> II	120
<i>Christiane Wiesenfeldt</i> Funktion und Distanz Heinrich Isaacs <i>Missae de Beata Virgine</i> in ihrem rezeptionshistorischen Kontext	135

Stefan Gasch

»Hic jacet ... Isaci discipulus ...«

Heinrich Isaac als Lehrer Ludwig Senfls 150

Abstracts 170

Bibliografische Hinweise 174

Zeittafel 175

Autorinnen und Autoren 176

Vom Choral zur Polyphonie

Zu Kompositionstechniken in Isaacs Messproprien

Heinrich Glarean schließt sein *Dodecachordon* mit den Beschreibungen talentierter Komponisten, wobei der einflussreiche Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts Heinrich Isaac von seinen Zeitgenossen folgendermaßen unterscheidet: »Er soll unzählige Kompositionen in gebildeter und produktiver Weise geschaffen haben. Vor allem verschönerte er den Kirchengesang; er hatte nämlich eine Erhabenheit und eine natürliche Kraft in ihm gesehen, die die erfundenen Motive unserer Zeit bei weitem überragt.«¹ Aus den Zitaten einiger Werke Isaacs wird deutlich, dass Glareans Ausführungen auf seinem unmittelbar aus erster Hand erworbenen Wissen basierten.² Nichtsdestotrotz hatte er möglicherweise nicht nur seine eigene Meinung zum Ausdruck gebracht, wenn er bemerkt, dass Isaacs auf einstimmigen Chorälen basierende Kompositionen dessen bedeutendsten kompositorischen Leistungen gewesen wären. Denn Glarean selbst war bereits seit 1512 eng mit dem Habsburger Hof und Isaacs Mäzen, Kaiser Maximilians I., verbunden, als er auf dem Kölner Reichstag zum *Poeta laureatus* gekrönt wurde; zudem hatte er direkten Kontakt mit Isaacs Schüler Ludwig Senfl und dessen Kollegen Sixt Dietrich.³ Aufgrund seiner Kontakte zu Isaacs Umfeld könnte er vielleicht eine Sichtweise berichtet haben, die von Isaacs engen Mitarbeitern oder sogar von Isaac selbst geteilt wurde. Wenn man Glarean Glauben schenken kann – und es gibt keinen Grund, warum man dies nicht tun sollte –, ist eine Beurteilung von Isaacs auf Chorälen basierender Musik die Grundlage für eine adäquate Bewertung seiner tatsächlichen Bedeutung als Komponist. Wie also »gestaltete Isaac den Kirchengesang nun weiter aus?« Wie konzipierte er Werke mit einstimmigem Choral, und welche Überlegungen stellte er hierfür an? Welche möglichen Beziehungen gibt es zwischen Isaacs Polyphonie und der Einstimmigkeit, auf der sie basiert? Der Beitrag möchte diese Fragen mithilfe einer Untersuchung von Isaacs Werken

- 1 »Qui et erudite et copiose innumera composuisse dicitur. Hic maxime Ecclesiasticum ornavit cantum videlicet in quo viderat maiestatem ac naturalem vim, non paulo superantem nostrae aetatis inventa θεματα.« Heinrich Glarean, *Dodecachordon*, Basel 1547, S. 460.
- 2 Die angeführten Werke beinhalten mehrere Motetten (*Anima mea liquefacta est*, *Tota pulchra es, Tulerunt Dominum meum* – letztere wahrscheinlich falsch zugeschrieben) und einige Vertonungen von Messproprien (*De radice Jesse*, später veröffentlicht im *Choralis Constantinus*, und das Unikum *Loquebar de testimoniis*).
- 3 Siehe Clement A. Miller, »Glarean, Heinrich«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zweite Auflage, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrell, London 2001, Bd. 9, S. 925–927. Die Charakterisierung Isaacs durch Glarean sollte eventuell auch vor dem Hintergrund von dessen eigenem Interesse zur Verteidigung des traditionellen Kirchengesangs gelesen werden.

aus jenem Genre aufgreifen, in dem die kunstvolle Ausarbeitung eines Chorals am deutlichsten erkennbar wird und von zentraler Bedeutung ist: seine Messproprien.

I Hintergründe zum »Proprium Missae«

Die Liturgie sieht für jeden Tag im Kirchenjahr die Feier einer Messe vor. Der liturgische Ablauf der Messe bleibt mehr oder weniger identisch, doch können die einzelnen Handlungen in zwei Kategorien unterteilt werden: jene, deren Texte immer gleich bleiben, unabhängig von den Tagen des Jahres, an denen der Gottesdienst gefeiert wird, und jene, deren Texte sich von Tag zu Tag ändern. Erstere werden als »Ordinarium« bezeichnet und beinhalten jene Texte, die zu Isaacs Zeit normalerweise als Messzyklen vertont worden sind (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*); Letztere dagegen werden als »Proprium« bezeichnet und umfassen die Lesungen des Tages, wie auch Gebete in einer feststehenden Form, aber mit wechselndem Inhalt wie *Introitus, Graduale, Alleluia, Offertorium* und *Communio*. Wurde der Gottesdienst, anstatt ihn zu sprechen oder zu beten, mit einstimmigem Gesang zelebriert, hatte jeder Messproprietext aufgrund seiner Abweichungen in solch grundsätzlichen Aspekten wie Länge und Wortstruktur notwendigerweise auch seine eigene spezifische Chormelodie.

Die mehrstimmige Vertonung ausgewählter Teile im Messproprium, die die jeweiligen einstimmigen Gesänge während des Gottesdienstes ersetzen sollten, hatte zu Isaacs Zeit bereits eine lange Tradition.⁴ Tatsächlich besteht die früheste erhaltene, umfangreiche Sammlung polyphoner Gesänge der westlichen Musiktradition – das Winchester Tropar (ca. 1000) – hauptsächlich aus Vertonungen dieser Art. Dies gilt ebenso für das erste Korpus polyphoner Musik mit einem fixierten Rhythmus: die Pariser Mehrstimmigkeit des *Magnus Liber Organi*. Die wichtigsten unmittelbaren Vorgänger für Isaac stellen eine Anzahl von Messproprienzyklen von Dufay und anderen Komponisten dar, die in den Trienter Codices erhalten sind.

Im Verlauf seiner Geschichte war der direkte Zusammenhang des mehrstimmigen Messpropriums und seiner einstimmigen Vorlagen ein ganz wesentliches und bestimmendes Charakteristikum für dieses Genre: Dies bedeutet, dass liturgische Vertonungen der Messpropriumstexte die passende einstimmige Melodie als Cantus firmus fast unverändert übernehmen.⁵ In diesem Sinne unterscheiden sich die Vertonungen von Messproprien zu Isaacs Zeiten von jenen der Messordinarien. Bei Letzteren experimentierten Komponisten seit dem frühen 15. Jahrhundert mit einheitsstiftenden Techniken, die der Musik von

4 Für einen Überblick zum mehrstimmigen Messproprium siehe Georg Eisenring, *Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae bis um 1560*, Düsseldorf [1913] und Walter Lipphardt, *Die Geschichte der mehrstimmigen Proprium-Missae*, Heidelberg 1950.

5 Die einzigen namhaften Ausnahmen stellen William Byrds *Gradualia* dar.

außen auferlegt wurden (besonders bemerkenswert ist dabei die Verwendung desselben Cantus firmus in allen fünf Ordinariumsteilen, obgleich auch andere Techniken bereits verwendet wurden). Schließlich verzichtete man aber weitgehend auf die Verwendung der entsprechenden Ordinariums melodien.⁶ Eine solche Zyklusbildung war jedoch niemals ein Merkmal mehrstimmiger Messproprien; sie blieben – auch bei Isaac – ihrem einstimmigen Ursprung verhaftet.

II Heinrich Isaac – Meister der Choralvertonung

Obwohl er sich bei seinen Beobachtungen auf kein spezielles Repertoire festlegt, weist Glarean darauf hin, dass der auf Chorälen basierenden Musik eine zentrale Rolle in Isaacs kompositorischem Œuvre zukommt. Betrachtet man Isaacs Schaffen in seiner Gesamtheit, kann »das Verschönern« von einstimmigem Choral in jedwedem geistlichen Genre gefunden werden, in dem der Komponist tätig war: nicht nur in den Messproprien, sondern auch in den Messordinarien (besonders den *Alternativ*-Zyklen, die Isaac auf ein bislang ungekanntes Niveau gebracht hatte) und den Motetten. Glarean dürfte Werke aus all diesen Gattungen im Kopf gehabt haben, als er seine Bemerkungen niederschrieb; dennoch dürften es vor allem Isaacs beispiellose Beiträge zum Genre des Messpropriums gewesen sein, die ihn zu dem oben zitierten Urteil veranlasst hatten. Nur kurze Zeit nach der Veröffentlichung seiner Schrift erhielt Glareans Behauptung ihre eindrucksvolle Bestätigung, als die Mehrzahl von Isaacs umfangreichen Messproprienvertonungen in Form einer dreibändigen Sammlung mit dem Titel *Choralis Constantinus* im Druck erschien.⁷ Mit der Herausgabe dieses Druckes – dem ersten mehrbändigen Druck einer deutschen Offizin, der einem einzelnen Komponisten jemals gewidmet war – standen fast 400 Werke Isaacs auf einmal zur Verfügung, davon allesamt Choralvertonungen. Glarean dürfte der Inhalt des *Choralis*-Druckes bekannt gewesen sein, zitiert er doch ein darin enthaltenes Stück, nicht zuletzt aber auch des-

6 *Beata-virgine*-Messen stellen dahingehend ebenso eine Ausnahme dar wie Isaacs außergewöhnliche Kultivierung der choral-basierten *Alternativ*-Messen; siehe den Beitrag »Funktion und Distanz. Heinrich Isaacs ›Missae de Beata Virgine‹ in ihrem rezeptionshistorischen Kontext« von Christiane Wiesenfeldt im vorliegenden Band S. 135–149.

7 *Primus tomus coralis Constantini*, Nürnberg 1550; *Tomus secundus coralis Constantini*, Nürnberg 1555; *Tertius tomus historiarum choralis Henrici Isaac*, Nürnberg 1555. *Faksimile Edition*, mit einer Einführung von Edward R. Lerner, Peer 1991–94 (= *Facsimile Series for Performers and Scholars*, 14–16). Neuausgaben: Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus I*, hrsg. von Walter Rabl und Emil Bezcny, Wien 1898 (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 10); Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus II*, hrsg. von Anton von Webern, Wien 1909 (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 32); Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus, Book III*, hrsg. von Louise Cuyler, Ann Arbor 1950. Für eine Diskussion zu Isaacs Messproprien, die nicht in den Druck aufgenommen wurden, siehe David J. Burn, »Mass-Propers by Henricus Isaac not Included in the ›Choralis Constantinus‹: The Case of Two Augsburg Sources«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60 (2003), H. 3, S. 186–220. Für neuere Studien zum *Choralis Constantinus* siehe demnächst *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and the Renaissance*, hrsg. von David J. Burn und Stefan Gasch, Turnhout (in Vorbereitung).

halb, weil der Druck bereits seit 1537 in Vorbereitung gewesen war, 13 Jahre vor seinem tatsächlichen Erscheinen.⁸

Die drei Bände des *Choralis* enthalten Messproprien für die Feste des gesamten Kirchenjahres, die mehr oder weniger als mehrstimmiges Graduale zusammengestellt worden waren. Der erste Band bietet Vertonungen für die Sonntage im Jahreskreis, die in Zyklen gruppiert sind und typischerweise Introitus, Alleluia (bzw. dem Tractus, dem Pendant für die Fastenzeit) und eine Communio beinhalten.⁹ Der zweite Band vertont 25 Hochfeste, die jeweils Introitus, Alleluia, Sequenz und Communio umfassen. Der dritte Teil des *Choralis Constantinus* schließlich beginnt mit Vertonungen für die Commune Sanctorum – einem »Pool« von Messproprien, die bei der Verehrung verschiedener Heiliger des gleichen Typus (Apostel, Märtyrer, Bekenner) zum Einsatz kommen können. Hier wiederum bestehen Zyklen aus einer nicht fixierten Anzahl von Introitus-, Alleluia-, Sequenz- oder Communio-Vertonungen. Daran schließen wiederum mehrstimmige Sätze für Hochfeste an, die z. T. jene in Band 2 verdoppeln. Die Zyklen für diese Feste fassen normalerweise einen oder mehrere Sätze zusammen, aber nicht alle vier Teile, die Isaac typischerweise bearbeitet hat. Der Band schließt mit fünf auf Choral basierenden *Alternatim*-Messen. Vor dem Hintergrund des *Choralis* gilt Isaacs Beitrag zum Genre des Messpropriums immer noch als der wichtigste eines einzelnen Komponisten. Die Umstände, die Isaac ursprünglich zur Komposition eines solch umfangreichen Korpus von Messproprien veranlasst haben, müssen durch die Untersuchung von Archivdokumenten, handschriftlichen Konkordanzquellen und der Analyse des Druckes noch rekonstruiert werden.¹⁰ Während die Ergebnisse einer solchen Untersuchung aufgrund der unzureichend erhaltenen Quellen teilweise hypothetisch bleiben müssen, könnten die wichtigsten Resultate folgendermaßen zusammengefasst werden:

1. Das Wort »Constantinus« im Titel des Drucks verweist auf die Stadt Konstanz. Tatsächlich haben sich Dokumente erhalten, die beweisen, dass das Konstanzer Domkapitel im Jahr 1508 einige Messproprien von Isaac bestellte und dieser die entsprechende Musik im darauffolgenden Jahr (1509) lieferte.¹¹

8 Für die Entstehungshintergründe des Druckes siehe David J. Burn, *The Mass-Propers Cycles of Henricus Isaac: Genesis, Transmission, and Authenticity*, 2 Bde., Ph.D. Diss. University of Oxford 2002, besonders Bd. 1, S. 40–122; daneben auch Royston Robert Gustavson, *Hans Ott, Hieronymus Formschneider, and the Novum et insigne opus musicum (Nuremberg, 1537-1538)*, 2 Bde., Ph.D. Diss. University of Melbourne 1998; ebenso ders., »Commercialising the »Choralis Constantinus«: The printing and publishing of the first edition«, in: Burn / Gasch, *Heinrich Isaac and Polyphony* (s. Anm. 7).

9 Messproprienzyklen waren hinsichtlich ihres Inhaltes niemals standardisiert. Andere Komponisten vertonten routinemäßig das Offertorium und das Graduale. Isaac dagegen komponierte keine Offertorien, und vertonte nur ein einziges Graduale im Osterzyklus. Das Graduale am Beginn des dritten Bandes des *Choralis Constantinus* stammt von Ludwig Senfl.

10 Für eine ausführlichere Diskussion siehe Burn, *The Mass-Propers Cycles* (s. Anm. 8).

11 Alle relevanten Dokumente sind wiedergegeben in Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, 3 Bde., Bern 1977 (= *Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, 28), Bd. 2, S. 67–69. Für eine neuerliche Diskussion siehe David J. Burn, »What Did Isaac Write for Constance?«, in: *The Journal of Musicology* 20 (2003), H. 1, S. 45–72.

2. Die Konstanzer Dokumente erwähnen allerdings nur »einige Vertonungen für die höchsten Feste« (»etlich officia in summis festivitibus«). Trotz des gedruckten Titels kann mit Sicherheit gesagt werden, dass Isaac nicht alleine alle darin gesammelten Proprien für Konstanz komponierte. Eine solch umfangreiche Sammlung an mehrstimmiger Musik würde nicht nur die großzügige Auslegung des Auftrags seitens des Konstanzer Domkapitels überschreiten; auch die Tatsache, dass Festtage doppelt vertont sind (manchmal sogar mit Zyklen von unterschiedlichem Aufbau) erhärtet die Annahme, dass mehr als eine Institution involviert gewesen war.

3. Diese zweite Institution war der kaiserliche Hof Maximilians I. Die Komposition von Messproprien spielte während Isaacs Zeit in Florenz keine Rolle. Alle seine Werke für dieses Genre entstanden während seiner Anstellung in kaiserlichen Landen, etwa ab 1496.

4. Es ist wahrscheinlich, dass die 25 Zyklen des zweiten Bandes im Auftrag des Konstanzer Domkapitels entstanden sind, ebenso wie das Trinitatis-Officium, mit dem der erste Band des *Choralis* beginnt. Der Rest ist kaiserlichen Ursprungs.¹² Dies wird durch eine Handschrift bestätigt, die auf die Zeit um 1500 zu datieren ist und Teile des ersten Bandes des *Choralis* enthält.¹³ Ein Isaac-Autograph von ca. 1500 mit einer Sequenzvertonung weist ebenfalls darauf hin, dass der Komponist von Anbeginn seiner kaiserlichen Anstellung mit der systematischen Produktion von Messproprien beschäftigt war.¹⁴ In der Tat dürfte die Komposition mehrstimmiger Messproprien durch das gesamte Kirchenjahr für die kaiserliche Kapelle einer der Gründe für die Anstellung Isaacs durch Maximilian I. gewesen sein.

Glarean konnte nicht anders, als schon von dem bloßen Umfang dieses Repertoires beeindruckt zu sein. Dennoch legen seine Bemerkungen auch nahe, dass Isaacs Leistungen nicht nur in seinem umfangreichen Schaffen lagen, sondern vor allem in der individuellen Behandlung des Chorals eines jeden einzelnen Werkes. Was nun folgt, ist eine Fallstudie, die versucht, die gewissenhafte Sorgfalt zu demonstrieren, mit der Isaac an die Komposition von Messproprien he-

12 Eine solche inhaltliche Aufteilung des *Choralis* wurde zuerst von Werner Heinz, *Isaacs und Senfls Proprium-Kompositionen in Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Diss. Universität Berlin 1952 vorgeschlagen. Eine sorgfältigere Darlegung lieferte Gerhard-Rudolf Pätzig, *Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs »Choralis Constantinus«*, 2 Bde., Diss. Universität Tübingen 1956. Seit Pätzigs These wurden verschiedene Gegenvorschläge geäußert. Den jüngsten präsentiert David Rothenberg, »Isaac's Unfinished Imperial Cycle: A New Hypothesis«, in: Burn/Gasch, *Heinrich Isaac and Polyphony* (s. Anm. 7). Für Pätzigs Verteidigung siehe dagegen Burn, »What Did Isaac Write for Constance?« (s. Anm. 11).

13 Die Handschrift Weimar, Bibliothek der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde, Ms. A, wird diskutiert und datiert in Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993 (= *Collection d'Études Musicologiques/Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen*, 84), S. 198–251.

14 Die Sequenz *Sanctissimae virginis votiva festa* wurde nicht in den Druck aufgenommen. Siehe Jessie Ann Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*, Oxford 1998, S. 258–290.

ranging und die die Entstehung eines Isaac'schen Messpropriums nachvollzieht, beginnend mit der einstimmigen Vorlage bis hin zur abgeschlossenen, mehrstimmigen Ausarbeitung.

III Der Introitus *Ecce advenit dominator Dominus*: die Vorlage

Da jede von Isaacs Proprienvertonungen auf dem dazugehörigen Choral basiert, muss jeder Versuch, ein mehrstimmiges Proprium zu verstehen, mit den einstimmigen Melodien beginnen, die als Vorlage dienten. Dennoch stößt man bei der Analyse von choral-basierter Musik aus der Zeit der Renaissance oder davor sofort auf ein Problem: Vor der Vereinheitlichung des Graduales nach dem Ende des Konzils von Trient im Jahr 1563 und der Veröffentlichung der als *Editio Medicea* bekannten revidierten Choralbücher aus dem Jahr 1614 waren die Tonhöhenverläufe der einzelnen Chormelodien grundsätzlich regionalen Traditionen unterworfen. Daher muss sich eine Analyse, die es sich zum Ziel gesetzt hat, zu klären, wie Isaac das vorhandene, musikalische Material in einer Komposition verarbeitete, zunächst herausfinden, welche Version der Chormelodie er überhaupt verwendete.¹⁵

Bis dato haben sich Forschungen zum Verhältnis zwischen Isaacs Messproprien und ihren einstimmigen Modellen nicht auf kompositorische Fragen konzentriert. Vielmehr wurde versucht, spezifische regionale Choralvarianten zu identifizieren, in der Hoffnung herauszufinden, für welche Institutionen Isaac seine Proprien komponierte.¹⁶ Es war allerdings schwierig, die Ergebnisse zu bewerten. Theodor Karp, der sich am ausführlichsten mit dieser Frage beschäftigt hat, bemerkte, dass Isaac scheinbar oft Choralformen verwendete, die zu keinen heute bekannten passten, was ihn zu der Schlussfolgerung veranlasste, dass Isaac – zumindest manchmal – aus dem Gedächtnis komponiert haben dürfte.¹⁷

15 Frühere Arbeiten zu kompositorischen Aspekten von Isaacs Messproprien tendierten lediglich dazu, den Aspekt multipler Choralformen zu ignorieren, was mitunter zu unzutreffenden Ergebnissen und Schlussfolgerungen geführt hat; siehe etwa Robert Wagner, *Die Choralverarbeitung in Heinrich Isaacs Offizienwerk »Choralis Constantinus«: Eine stilanalytische Untersuchung*, Diss. Universität München 1950.

16 Für seine Schlussfolgerungen ließ Pätzig (s. Anm. 12) melodische Aspekte unberücksichtigt, eine Methode, die sich auch in Verbindung mit anderen Komponisten als hilfreich erwiesen hat. Siehe vor allem M. Jennifer Bloxam, »Sacred Polyphony and Local Traditions of Liturgy and Plainsong: Reflections on Music by Jacob Obrecht«, in: *Plainsong in the Age of Polyphony*, hrsg. von Thomas Forrest Kelly, Cambridge 1992, S. 140–177; und dies., »Plainsong and Polyphony for the Blessed Virgin: Notes on Two Masses by Jacob Obrecht«, in: *The Journal of Musicology* 12 (1994), H. 1, S. 51–75.

17 Theodore Karp, »Some Chant Models for Isaac's Choralis Constantinus«, in: *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, hrsg. von Bryan Gilligham und Paul Merkley, Ottawa 1990, S. 322–349; ders., »The Chant Background to Isaac's »Choralis Constantinus«, in: *International Musicological Society Study Group Cantus Planus: Papers Read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary, 1995*, hrsg. von László Dobszay, Budapest 1998, S. 337–341.

Wie kann man also weiter vorgehen? Versucht man weniger eine institutionelle Bestimmung als vielmehr den kompositorischen Prozess zu verstehen, erweist sich ein Ansatz für die weitere Vorgehensweise als besonders hilfreich, der genau im Gegensatz zur bisherigen Forschung steht: nämlich nicht jene Kompositionen zu untersuchen, die eine überaus variable, sondern eher eine besonders konstante Chormelodie aufweisen. Je besser ein Choralprofil in Quellen aus unterschiedlichsten Zeiten und Orten nachgewiesen werden kann, desto sicherer kann die Vorlage bestimmt werden, mit der Isaac gearbeitet hat.

Der im zweiten Modus stehende Introitus *Ecce advenit dominator Dominus* für das Epiphaniastag kommt der Erfüllung solcher Stabilitätskriterien sehr nahe (Notenbeispiel 1, S.111).¹⁸

Der Vergleich dieses Introitus mit einer willkürlichen Auswahl von etwa 20 Quellen aus dem 11. bis 16. Jahrhundert zeigt ein bemerkenswert stabiles Melodieprofil.¹⁹

Wie bei allen Introitus besteht die Gesamtform aus einer Antiphon, einem Psalmvers, der kleinen Doxologie und der Wiederholung der Antiphon. Während die Antiphon in einem »neumatischen« Stil komponiert ist, werden Psalmvers und Doxologie zu Standardrezitationsformeln gesungen, die allen Introitus gemeinsam sind.

18 Mit der Heranziehung des Chorals wie er im *Graduale Pataviense* 1511 aufgezeichnet ist, soll in Notenbeispiel 1, trotz der Behauptung, dass es in enger Beziehung zum *Choralis* steht, nicht unterstellt werden, dass Isaac diese Quelle verwendet oder gekannt hat; siehe *Graduale Pataviense* (Wien 1511), Faksimile hrsg. von Christoph Väterlein, Kassel 1982 (= *Das Erbe deutscher Musik*, 87), S. V. Joshua Rifkin hat korrekterweise den gleichen oder sogar größeren Nutzen anderer Choralquellen in Verbindung mit dem *Choralis* festgestellt; siehe Joshua Rifkin, »Jean Michel and »Lukas Wagenrieder: Some New Findings«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 55 (2005), H. 2, S. 113–152, hier S. 152.

19 Herangezogene Quellen: *Graduale Pataviense* (Johannes Winterburger: Wien 1511); Universitätsbibliothek München, Cod. 2° 156; Leipzig, Thomaskirche, Ms. 371; Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 807; Esztergom, Ms. I.1.a-b; Bratislava, Stadtarchiv, EC. Lad. 3 und EC. 18; *Graduale Arosiense impressum* (Västerås ca. 1513); Montpellier, Faculté de Médecine, H. 159; Brussels, Bibliothèque Royale, Ms. II 3824; St. Petersburg, Publichnaya Biblioteka, Lat. O. v. I. 6; Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 904; Chartres, Codex 520; Verdun, Bibliothèque Municipale, Ms. 759; Oxford, Bodleian, Ms. Canon. Lit. 322; Oxford, Bodleian, Ms. Add. d. 48; Oxford, Bodleian, Ms. Lat. Liturg. b. 5; London, British Library, Ms. add. 17001; Oxford, Bodleian, Ms. Rawl. c. 892; *Graduale Romanum* (Plantin: Antwerpen 1599); *Graduale Romanum* (Gardano: Venedig 1591). Keine zwei Quellen gleichen sich in jedem Detail. Die wichtigsten Varianten betreffen Unterschiede zwischen romanischen und dem sogenannten germanischen Chordialekt, die gewöhnlich eine abweichende Verwendung des Halbtonschriffs bezeichnen: Während der sogenannte Germanische Dialekt generell den höheren der beiden Töne vorzieht, präferiert der Romanische den tieferen Halbton. So findet sich beispielsweise die geläufige Eröffnungsformel mit der *Ecce advenit* beginnt, oftmals entweder mit *A – c – d – f – d* (»germanisch«) oder *A – c – d – e – d* (romanisch). Wenig überraschend zieht Isaac in seinen Proprien typischerweise den germanischen Dialekt vor, der im Kaiserreich bekannt war; siehe Karp, »The Chant Background« (s. Anm. 17). Zur Problematik und für eine genauere Differenzierung der beiden Chordialekte siehe David Hiley, *Western Plainchant – A Handbook*, Oxford 1993, S. 573.

IV Der Introitus *Ecce advenit dominator Dominus*: Ausarbeitung

Isaac hat zwei mehrstimmige Vertonungen von *Ecce advenit* komponiert. Die eine ist vierstimmig und wurde um etwa 1508/09 als Teil der Messproprien für den Konstanzer Dom geschaffen; dieses Proprium wurde später im zweiten Band des *Choralis Constantinus* veröffentlicht. Die andere Vertonung, für sechs Stimmen, entstand für Kaiser Maximilian I. zu einem bisher noch nicht genauer eruierten Zeitpunkt während Isaacs Anstellung am Kaiserhof.²⁰ Aus Platzgründen konzentriert sich die nachfolgende Diskussion auf die vierstimmige Fassung.²¹

Als Isaac seine vierstimmige Vertonung von *Ecce advenit* begann, waren einige kompositorische Aspekte bereits vorbestimmt. Wie bei allen Vertonungen von Messproprien musste die Gesamtstruktur exakt jener des Ursprungschorals entsprechen. Bei den Introitus behielt Isaac bei bestimmten Abschnitten die Einstimmigkeit in der nachfolgenden Standardabfolge bei: Intonation der Introitusantiphon (Choral) – Fortsetzung der Antiphon (Mehrstimmigkeit) – erste Hälfte des Verses (Choral) – zweite Hälfte des Verses (Mehrstimmigkeit) [– kleine Doxologie – Wiederholung der Introitusantiphon].²² Bei jedem Satz, den er für Konstanz komponierte, war die vierstimmige Besetzung der Standard.²³ Ebenso waren die beteiligten Stimmtypen normiert: Die oberste Stimme, der Discantus, umfasste ungefähr eine Oktave zwischen *d'* und *g'*, Altus und Tenor hatten eine Oktave unter dem Discantus einen ähnlichen Umfang, und die tiefste Stimme, der Bassus, war etwa eine Quarte unter Altus und Tenor. Für gewöhnlich ist der Discantus mit der Präsentation des Choralis betraut, jedenfalls in den Bänden 1 und 2 des *Choralis*. In den (kaiserlichen) Proprien

20 Die sechsstimmige Vertonung gehört zu einem Zyklus von elf sechsstimmigen Introitus, die Isaac für Hofkapelle geschaffen hatte. Nach Reinhard Strohm gehörten diese Introitus zu den ersten Proprienvertonungen, die Isaac für Kaiser Maximilian I. komponierte; siehe Reinhard Strohm/Emma Kempson, »Isaac, Henricus«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zweite Auflage, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrell, London 2001, Bd. 12, S. 576–590, hier S. 579. Keiner dieser sechsstimmigen Introitus wurde in den Druck des *Choralis* aufgenommen. Sie sind ausschließlich im Chorbuch München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 31 überliefert. Für eine moderne Edition siehe *Heinrich Isaac. Introiten zu 6 Stimmen*, hrsg. von Martin Just, Wolfenbüttel 1960 und 1973 (= *Das Chorwerk*, 81 und 119).

21 Ein Vergleich der beiden Sätze offenbart zahlreiche Ähnlichkeiten, sodass davon ausgegangen werden kann, dass Isaac die eine Vertonung im Sinn hatte, während er die andere komponierte. Laut derzeitiger Forschermeinung zur Chronologie dürfte die sechsstimmige Fassung zuerst entstanden sein.

22 Andere Komponisten behandelten diese Abfolge unterschiedlich, etwa indem sie die Intonation oder den gesamten Psalmvers mehrstimmig auskomponierten. Der *Choralis* gibt keinen Hinweis auf die kleine Doxologie; sie wurde entweder als Choral oder zu standardisierten mehrstimmigen Sätzen ausgeführt wie sie sich beispielsweise in Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 30 finden (siehe Karl-Erich Roediger, *Die geistlichen Musikhandschriften der Universitäts-Bibliothek Jena*, Jena 1935, Bd. 2, S. 71x–72x).

23 Ebenso ist die Vierstimmigkeit bei den für die kaiserliche Kapelle entstandenen Abschnitten des *Choralis* beibehalten. Eine erweiterte Besetzung mit bis zu maximal sechs Stimmen erscheint gelegentlich in längeren Werken. Der fünfstimmige Introitus *Iusti epulentur* in *Choralis Constantinus III* dürfte nicht von Isaac, sondern von Ludwig Senfl stammen; siehe Burn, *The Mass-Propers Cycles* (s. Anm. 8), S. 255–264.

des dritten Bandes wird der Choral dagegen vorzugsweise von der Bassstimme übernommen.

Vertonte Isaac einen Choral im zweiten Modus im Discant, transponierte er ihn für gewöhnlich entweder eine Quarte oder – wie im vorliegenden Fall – eine Quinte nach oben. Als erste kompositorische Tätigkeit musste er danach den Cantus firmus in Segmente unterteilen. Hier wird deutlich, dass Isaac auf die Struktur des Textes Rücksicht nahm und den Choral nicht einfach nur als eine Serie von Tonhöhen betrachtete, sondern als Einheit von Melodie und Wort: Phrasenenden, die durch Pausen gekennzeichnet sind, sind niemals in der Mitte, sondern immer zwischen den Wörtern platziert – ein allgemeines Prinzip in Isaacs Choralversionen.

Anschließend musste Isaac den einstimmigen Tonhöhen rhythmische Werte zuweisen. Seine übliche Vorgehensweise war die Vertonung der Choralnoten in gleichlangen Semibreven, am deutlichsten zu sehen am Beginn von Abschnitt A und im Verlauf von Abschnitt B. Kürzere Notenwerte finden sich eher an Phrasenenden. Das einmalige Auftreten eines Fusa-Paares (am Ende von Phrase G) verleiht der den Abschnitt beschließenden Kadenz einen zusätzlichen Schwung. In diesem Rahmen zeigt sich im Rhythmus auch ein Gespür für die Betonungsmuster des Textes. Die Minimen am Beginn der Phrasen C und E unterstreichen die Unbetontheit der Eröffnungssilbe dieser beiden Segmente. Phrase F, der einzige Abschnitt, der nur aus einer einzelnen unbetonten Silbe besteht, ist bis zur Schlussnote in den sonst ungewöhnlich kürzeren Minimen vertont; und in Abschnitt H wird eine vom Text abgeleitete Akzentuierung deutlich, die jedenfalls eine Eigenart des einstimmigen Modells darstellt.

Eine solche Rhythmisierung des Chorals wurde durch die Einfügung verzierender Töne ergänzt. Die Kästen in Notenbeispiel 1 zeigen, welche Noten Hinzufügungen oder Verzierungen des Cantus firmus darstellen²⁴, und es wird deutlich, dass es nur wenige Alterierungen und Zusätze zum Tonhöhenverlauf des Cantus firmus gibt. Gelegentliche Durchgangsnoten wurden eingefügt, jedoch immer in kürzeren Notenwerten als die für den Choral typischen Semibreven. Die Mehrzahl der von Isaac frei komponierten Passagen finden sich am Ende von Phrasen. Diese Ergänzungen beinhalten für gewöhnlich die Schaffung einer sogenannten Diskant-Klausel, ein melodisch-rhythmisches Muster, das typisch für die höchste Stimme in Kadenzen des 16. Jahrhunderts ist (Ende der Phrasen A, C, D, G, I und J).

Isaacs Introitus besteht aber nicht nur aus einer Cantus-firmus-Linie, sondern ist eine mehrstimmige Komposition. Das Zusammenspiel zwischen der auf einem Choral basierenden Oberstimme und den übrigen Stimmen zeigt sowohl, wie Isaac die für ihn wichtigen strukturellen Aspekte seiner Vorlage hervorhebt, als auch seine Arbeitsweise. Die gesamte Ausarbeitung ging wahr-

24 Der erste Kasten in Phrase D ist allerdings fraglich, da die Durchgangsnote in mehreren Choralversionen überliefert ist.

scheinlich von Phrase zu Phrase und Punkt für Punkt vor sich.²⁵ Nichtsdestotrotz dürfte klar sein, dass der kompositorische Prozess nicht immer genau der Abfolge des fertigen Stückes entsprach, dass Isaac mit dem weiteren Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Choralabschnitten beschäftigt war und dass er versuchte die Aufmerksamkeit der Hörer aufrecht zu erhalten, indem er mit deren Erwartungen spielte. All dies wird in der Ausarbeitung des ersten Abschnitts deutlich (Notenbeispiel 2, S. 117–119, T. 1–14). Isaac dramatisiert den ersten Eintritt der Choral tragenden Stimme nicht nur, indem er sie bis zum letzten Einsatzpunkt der Eröffnungsimitation zurückhält, sondern auch durch die Schaffung einer falschen Erwartung hinsichtlich des Zeitpunktes: Die paarige Imitation zwischen Tenor und Bassus in T. 1, die Cantus-firmus-Material verwendet, lässt den Eintritt des Paares Altus/Discantus als identische Imitation vermuten. Tatsächlich setzt dieses Stimmenpaar aber mit einem Imitationsabstand von einer Brevis anstatt einer Semibrevis ein. Trotz dieser geänderten Relation entspricht die Altstimme in T. 4–7 jener des Bassus in T. 1–4. Um dieses elegant irreführende kontrapunktische Moment zu erreichen, muss die von Bassus und Altus verwendete Melodie zuerst als Gegenmelodie zum Diskant ausgearbeitet worden sein. Von hier ab arbeitete Isaac rückwärts. Dem Altus ging zunächst der Bassus mit einer anderen Präsentation der Gegenmelodie voraus, und der Tenor wurde als letzter hinzugefügt. Dessen Einsatz mit Cantus-firmus-Material war ab T. 3 notwendig, da eine spätere korrekte kontrapunktische Weiterführung zusammen mit dem Bass nicht mehr möglich war.

Die erste Discantus-Phrase (ab T. 5) präsentiert den Choral zu Beginn unverziert und in Semibreven, um die sofortige Wiedererkennbarkeit am Beginn des Satzes und – möglicherweise noch wichtiger – den Beginn der Messliturgie nach Beendigung des Introitus zu garantieren. Und doch führte dies zu einem Problem: Würde die vierfache Tonwiederholung durch die Silben »(do)-mina-tor do-« nicht auf irgendeine Weise durchbrochen, bestünde die Gefahr eines statischen Momentes, das den Satz zum Stillstand bringen könnte, noch bevor er überhaupt begonnen hat. Isaac löste dieses Problem, indem er die Aufrechterhaltung der Vorwärtsbewegung den Unterstimmen übertrug. Diesen Stimmen wurde das frei erfundene Motiv einer aufsteigenden (oder fallenden) Quinte zugewiesen, das zunächst mit einer unbetonten punktierten Minima beginnt und dann von Semiminimen gefolgt wird (T. 3, Tenor; T. 5, Tenor und Bassus; T. 6, Bassus). Die eher allgemeine Beschaffenheit des Motivs ist zwar nicht zu leugnen, dennoch kommt ihm im Kontext der Gesamtkomposition eine spezielle und begrenzte Bedeutung zu: Nachdem es die Faktur des Satzes bis T. 7 beherrscht hatte, tritt während des restlichen Stücks kein ähnliches Muster mehr auf. In T. 9–21 schaffen die Unterstimmen eine musikalische Einheitlichkeit zwischen den drei hier dargestellten eigenständigen Discantus-

25 Eine Arbeitsmethode, die Segment für Segment behandelt, wurde von Owens in ihrer Analyse von *Sanctissimae virginis* dargestellt; siehe Owens, *Composers at Work* (s. Anm. 14).

Phrasen, indem sie sie mit dem einzigen vorherrschenden motivischen Muster verknüpfen. Der Kern dieses Musters ist ein einfaches fallendes Intervall (im Normalfall eine Terz) im Rhythmus von Semibrevis – Minima, das auf einer schwachen Zählzeit nach einer Pause beginnt. Das erstmalige Auftreten dieses Modells (T. 8, Bassus und Tenor) lässt jedoch noch nicht die zentrale Rolle erahnen, die es im weiteren Satzverlauf spielen wird.

Das Choralmodell darf aber nicht nur auf Tonverlauf und Worte reduziert werden, es bildet vielmehr eine Einheit mit der übergeordneten Gesamtstruktur; und Isaac war bestrebt, dies auch in seiner Polyphonie widerzuspiegeln. Die Introitusantiphon teilt sich am Ende von Phrase A in zwei ungleiche Abschnitte. Diese Aufspaltung ergibt sich durch die Verwendung eines (fast) identischen Melodiematerials bei »dominus« und der drei letzten Silben bei »imperium« am Schluss der Antiphon (am Ende von Phrase G).²⁶ Isaac entscheidet sich jedoch nicht für eine motivische Entsprechung dieser beiden Stellen, sondern zeigt sein kompositorisches Gespür für die zweiteilige Struktur in Gestalt des analogen Kadenzplans an den Enden der jeweiligen Cantus-firmus-Phrase. Nur an zwei Stellen werden die Schlüsse der Cantus-firmus-Abschnitte mithilfe von Kadenzen verstärkt: und zwar exakt am Ende der Abschnitte A und G (Notenbeispiel 2, S. 117–119, T. 12–13 und 38–39; beide Kadenzen werden außerdem durch Wiederholungen hervorgehoben, in T. 14, bzw. T. 36–37). Die Endungen anderer Cantus-firmus-Phrasen weichen dagegen entweder einer vollen Kadenzbewegung aus (Phrasen C und D; T. 20 und 26) oder zeigen überhaupt keine Kadenzbildung (Phrasen B, E und F; T. 15, 30 und 32).

Möglicherweise war es auch diese zweiteilige Struktur der Vorlage, die zu den beiden eindrucksvollsten Abschnitten im Stück anregten, nämlich die ausge dehnten Sequenzpassagen in den Phrasen D und G (T. 21–25 und 33–36). Deren offensichtlich verwandtes motivisches Material und der bei jedem Mal auf *e'*lang gehaltene Altus machen deutlich, dass Isaac bewusst versucht haben mag, eine Parallelität zwischen diesen beiden Stellen zu schaffen. Die zweite Sequenz beendet die Antiphon und bringt sie zu einem vollständigen Abschluss. Und trotz der vermiedenen Kadenz bringt die erste Sequenz den Satz durch das Einstellen jeglicher Aktivität für die Dauer von drei ganzen Minimien ebenfalls zur Ruhe: Es ist die einzige derartige Stelle im gesamten Stück (T. 26). Abgesehen vom Beginn ist die dieser ersten Sequenz nachfolgende Passage die einzige Phrase der Antiphon, die als Imitation gearbeitet ist, womit ihr die Bedeutung eines Neubeginns zukommt.

Die Übernahme struktureller Eigenschaften der Vorlage findet sich aber nicht nur in der Antiphon, sondern auch in der Ausarbeitung des Introitusverses. Mit ihrem eingeschränkten Tonverlauf und ihren formelhaften Mustern stellen Introitusverse eine besondere Herausforderung für den Komponisten dar.

26 Diese Übereinstimmung kann bei den meisten der untersuchten Choralquellen konstatiert werden. Das *Graduale Pataviense* ist dahingehend die Ausnahme.

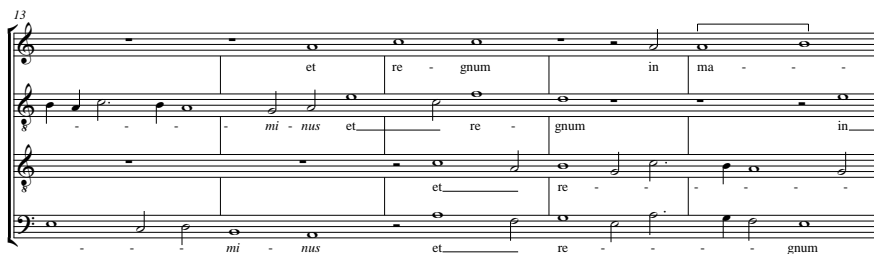
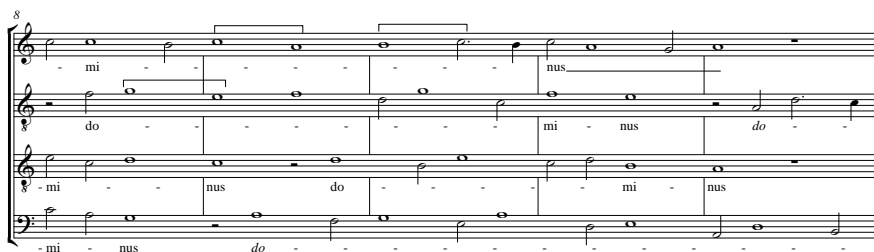
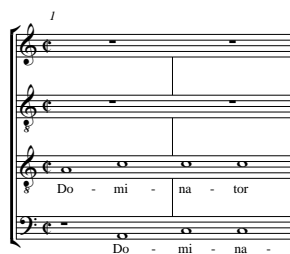
Für Isaac kam erschwerend hinzu, dass er deren minimales melodisches Material nicht nur einmal, sondern immer und immer wieder mehrstimmig ausarbeiten musste. Die Bandbreite und der Abwechslungsreichtum, mit denen es Isaac gelang, diese einfachen Formeln immer wieder aufs Neue zu vertonen, beweisen die ganze Größe seines schöpferischen Könnens.²⁷ Geht man von der Einfachheit des vorgegebenen Materials aus, sind die Hervorhebung und die Einteilung des Textes die Hauptfaktoren, die die Vertonung aller Introitusverse bestimmen. Im Falle von *Ecce advenit* wird der vom Text abgeleitete Rhythmus in Abschnitt H unmittelbar deutlich. Seine Behandlung als einfacher Ausgangspunkt für die Imitation im Abstand einer Brevis (beim Einsetzen des Discantus) und einer Semibrevis (beim Eintritt von Tenor und Bassus) schafft genau jene harmonisch statische, aber lebendige Textbehandlung, die so charakteristisch für Introitusverse ist. Diesem Stillstand stehen sowohl die kräftige Rhythmik der Minimen in der sich anschließenden Kadenz (T. 44/45), als auch der nachfolgenden proportio sesquialtera gegenüber, die innerhalb des Modells den Wandel von der Wiederholung eines bloßen Tonverlaufs hin zu einem melodischeren Abschluss der Choralformel des Psalmverses markiert. Die in T. 48 beginnende und bis zum Schluss in allen Stimmen anhaltende Verwendung einer Hemiole verdeutlicht die finale Kadenz, jedoch nicht mit der Wahrnehmung eines Dreier- sondern eines beschleunigten Zweiermetrums.

V Zusammenfassung

Isaacs Vertonung von *Ecce advenit* ist vollkommen typisch für seine Messproprien: sowohl in Hinblick auf die detaillierte Beachtung von Tonverläufen, als auch in Bezug auf die Erhaltung der Textzusammenhänge und der Gesamtstruktur des choralen Vorbilds. Seine Choralvertonungen sind daher nicht nur beliebige polyphone Wiedergaben von Chormelodien; vielmehr zeigen sich in ihnen Choralinterpretationen – Ausdeutungen, die von den besonderen Charakteristika jedes einzelnen Chorals, den Isaac vertonte, abhängig waren und die die analytische und rhetorische Durchdringung der Vorlagen durch den Komponisten belegen. Das Lob also, das Glarean aussprach, als er Isaac aufgrund seiner außergewöhnlichen Bearbeitung von Kirchengesang besonders heraushob, war somit sicherlich mehr als angebracht.

Übersetzung: Stefan Gasch

7 Strohm/Kempton, »Isaac, Henricus« (s. Anm. 20).



Notenbeispiel 2: Introitus *Ecce advenit dominator dominus* (Choralis Constantinus II, Officium für das Epiphaniastfest)

18

ma - nu e - in ma - nu in ma - in ma - nu e

23

ius ius et po - ius e - ius et po

28

et po - te - stas et te - stas et po - te - stas et et po - te - stas et im - pe - te - stas et im - pe

33

im - pe - ri - um et im - pe - ri - um et im - pe

37

im - pe - ri - um im - pe - ri - um

40

Et iu - sti - ti - am Et iu - sti - ti - am

42

sti - ti - am tu - am iu - sti - ti - am tu - am iu - sti - ti - am tu - am

47

fi - li - o re - fi - li - o re - fi - li - o re -

50

re - gis re - gis re - gis re - gis

[+ "Gloria Patri...Amen."; Wiederholung von Introitus-Antiphon]

Notenbeispiel 2: Fortsetzung

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p>Claude Debussy (1/2) 2. Aufl., 144 Seiten ISBN 978-3-921402-56-6</p> <p>Mozart Ist die Zauberflöte ein Machwerk? (3) –vergriffen –</p> <p>Alban Berg Kammermusik I (4) 2. Aufl., 76 Seiten ISBN 978-3-88377-069-7</p> <p>Richard Wagner Wie antisemitisch darf ein Künstler sein? (5) 3. Aufl., 112 Seiten ISBN 978-3-921402-67-2</p> <p>Edgard Varèse Rückblick auf die Zukunft (6) 2. Aufl., 130 Seiten ISBN 978-3-88377-150-2</p> <p>Leoš Janáček (7) – vergriffen –</p> <p>Beethoven Das Problem der Interpretation (8) 2. Aufl., 111 Seiten ISBN 978-3-88377-202-8</p> <p>Alban Berg Kammermusik II (9) 2. Aufl., 104 Seiten ISBN 978-3-88377-015-4</p> <p>Giuseppe Verdi (10) 2. Aufl., 127 Seiten ISBN 978-3-88377-661-3</p> <p>Errik Satie (11) – vergriffen –</p> <p>Franz Liszt (12) 127 Seiten ISBN 978-3-88377-047-5</p> <p>Jacques Offenbach (13) 115 Seiten ISBN 978-3-88377-048-2</p> <p>Felix Mendelssohn Bartholdy (14/15) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-055-0</p>	<p>Dieter Schnebel (16) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-056-7</p> <p>J. S. Bach Das spekulative Spätwerk (17/18) 2. Aufl., 132 Seiten ISBN 978-3-88377-057-4</p> <p>Karlheinz Stockhausen ... wie die Zeit verging ... (19) 96 Seiten ISBN 978-3-88377-084-0</p> <p>Luigi Nono (20) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-072-7</p> <p>Modest Musorgskij Aspekte des Opernwerks (21) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-093-2</p> <p>Béla Bartók (22) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-088-8</p> <p>Anton Bruckner (23/24) 163 Seiten ISBN 978-3-88377-100-7</p> <p>Richard Wagner Parsifal (25) – vergriffen –</p> <p>Josquin des Prés (26/27) 143 Seiten ISBN 978-3-88377-130-4</p> <p>Olivier Messiaen (28) – vergriffen –</p> <p>Rudolf Kolisch Zur Theorie der Aufführung (29/30) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-133-5</p> <p>Giacinto Scelsi (31) – vergriffen –</p> <p>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten (32/33) 190 Seiten ISBN 978-3-88377-149-6</p> <p>Igor Strawinsky (34/35) 136 Seiten ISBN 978-3-88377-137-3</p>	<p>Schönbergs Verein für musikalische Privatauf- führungen (36) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-170-0</p> <p>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II (37/38) 182 Seiten ISBN 978-3-88377-171-7</p> <p>Ernst Křenek (39/40) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-185-4</p> <p>Joseph Haydn (41) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-186-1</p> <p>J. S. Bach »Goldberg-Variationen« (42) 106 Seiten ISBN 978-3-88377-197-7</p> <p>Franco Evangelisti (43/44) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-212-7</p> <p>Fryderyk Chopin (45) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-198-4</p> <p>Vincenzo Bellini (46) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-213-4</p> <p>Domenico Scarlatti (47) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-229-5</p> <p>Morton Feldman (48/49) – vergriffen –</p> <p>Johann Sebastian Bach Die Passionen (50/51) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-238-7</p> <p>Carl Maria von Weber (52) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-240-0</p> <p>György Ligeti (53) – vergriffen –</p> <p>Iannis Xenakis (54/55) – vergriffen –</p>
---	---	---

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p>Ludwig van Beethoven Analecta Varia (56) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-268-4</p> <p>Richard Wagner Tristan und Isolde (57/58) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-269-1</p> <p>Richard Wagner Zwischen Beethoven und Schönberg (59) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-280-6</p> <p>Guillaume Dufay (60) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-281-3</p> <p>Helmut Lachenmann (61/62) – vergriffen –</p> <p>Theodor W. Adorno Der Komponist (63/64) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-310-0</p> <p>Aimez-vous Brahms »the progressive«? (65) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-311-7</p> <p>Gottfried Michael Koenig (66) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-352-0</p> <p>Beethoven Formale Strategien der späten Quartette (67/68) 179 Seiten ISBN 978-3-88377-361-2</p> <p>Henri Pousseur (69) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-376-6</p> <p>Johannes Brahms Die Zweite Symphonie (70) 123 Seiten ISBN 978-3-88377-377-3</p> <p>Witold Lutosławski (71/72/73) 223 Seiten ISBN 978-3-88377-384-1</p> <p>Musik und Traum (74) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-396-4</p>	<p>Hugo Wolf (75) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-411-4</p> <p>Rudolf Kolisch Tempo und Charakter in Beethovens Musik (76/77) – vergriffen –</p> <p>José Luis de Delás (78) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-431-2</p> <p>Bach gegen seine Interpreten verteidigt (79/80) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-437-4</p> <p>Autoren-Musik Sprache im Grenzbereich der Künste (81) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-448-0</p> <p>Jean Barraqué (82) 113 Seiten ISBN 978-3-88377-449-7</p> <p>Claudio Monteverdi Vom Madrigal zur Monodie (83/84) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-450-3</p> <p>Erich Itor Kahn (85) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-481-7</p> <p>Palestrina Zwischen Démontage und Rettung (86) 83 Seiten ISBN 978-3-88377-482-4</p> <p>Johann Sebastian Bach Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk (87) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-494-7</p> <p>Claudio Monteverdi Um die Geburt der Oper (88) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-495-4</p> <p>Pierre Boulez (89/90) 170 Seiten ISBN 978-3-88377-506-7</p>	<p>Gustav Mahler Der unbekannte Bekannte (91) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-521-0</p> <p>Alexander Zemlinsky Der König Kandaules (92/93/94) 259 Seiten ISBN 978-3-88377-546-3</p> <p>Schumann und Eichendorff (95) 89 Seiten ISBN 978-3-88377-522-7</p> <p>Pierre Boulez II (96) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-558-6</p> <p>Franz Schubert »Todesmusik« (97/98) 194 Seiten ISBN 978-3-88377-572-2</p> <p>W. A. Mozart Innovation und Praxis Zum Quintett KV 452 (99) 126 Seiten ISBN 978-3-88377-578-4</p> <p>Was heißt Fortschritt? (100) 157 Seiten ISBN 978-3-88377-579-1</p> <p>Kurt Weill Die frühen Jahre 1916–1928 (101/102) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-590-6</p> <p>Hans Rott Der Begründer der neuen Symphonie (103/104) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-608-8</p> <p>Giovanni Gabrieli Quantus vir (105) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-618-7</p> <p>Gustav Mahler Durchgesetzt? (106) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-619-4</p> <p>Perotinus Magnus (107) 109 Seiten ISBN 978-3-88377-629-3</p>
---	--	--

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p>Hector Berlioz Autopsie des Künstlers (108) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-630-9</p> <p>Isang Yun Die fünf Symphonien (109/110) 174 Seiten ISBN 978-3-88377-644-6</p> <p>Hans G Helms Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit (111) 150 Seiten ISBN 978-3-88377-659-0</p> <p>Schönberg und der Sprechgesang (112/113) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-660-6</p> <p>Franz Schubert Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk (114) 140 Seiten ISBN 978-3-88377-673-6</p> <p>Max Reger Zum Orgelwerk (115) 82 Seiten ISBN 978-3-88377-700-9</p> <p>Haydns Streichquartette Eine moderne Gattung (116) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-701-6</p> <p>Arnold Schönbergs »Berliner Schule« (117/118) 178 Seiten ISBN 978-3-88377-715-3</p> <p>J. S. Bach Was heißt »Klang=Rede«? (119) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-731-3</p> <p>Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption (120/121/122) 245 Seiten ISBN 978-3-88377-738-2</p> <p>Charles Ives (123) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-760-3</p> <p>Mauricio Kagel (124) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-761-0</p>	<p>Der späte Hindemith (125/126) 187 Seiten ISBN 978-3-88377-781-8</p> <p>Edvard Grieg (127) 147 Seiten ISBN 978-3-88377-783-2</p> <p>Luciano Berio (128) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-784-9</p> <p>Richard Strauss Der griechische Germane (129/130) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-809-9</p> <p>Händel unter Deutschen (131) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-829-7</p> <p>Hans Werner Henze Musik und Sprache (132) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-830-3</p> <p>Im weißen Rössl Zwischen Kunst und Kommerz (133/134) 192 Seiten ISBN 978-3-88377-841-9</p> <p>Arthur Honegger (135) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-855-6</p> <p>Gustav Mahler: Lieder (136) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-856-3</p> <p>Klaus Huber (137/138) 181 Seiten ISBN 978-3-88377-888-4</p> <p>Aribert Reimann (139) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-917-1</p> <p>Brian Ferneyhough (140) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-918-8</p> <p>Frederick Delius (141/142) 207 Seiten ISBN 978-3-88377-952-2</p> <p>Galina Ustwolskaja (143) 98 Seiten ISBN 978-3-88377-999-7</p>	<p>Wilhelm Killmayer (144/145) 167 Seiten ISBN 978-3-86916-000-9</p> <p>Helmut Lachenmann (146) 124 Seiten ISBN 978-3-86916-016-0</p> <p>Karl Amadeus Hartmann Simplicius Simplicissimus (147) 138 Seiten ISBN 978-3-86916-055-9</p> <p>Heinrich Isaac (148/149) 178 Seiten ISBN 978-3-86916-056-6</p> <p>(Sonderbände sh. nächste Seite)</p>
--	--	--

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

Sonderbände

Alban Berg, Wozzeck

306 Seiten

ISBN 978-3-88377-214-1

John Cage I

2. Aufl., 162 Seiten

ISBN 978-3-88377-296-7

John Cage II

2. Aufl., 361 Seiten

ISBN 978-3-88377-315-5

Darmstadt-Dokumente I

363 Seiten

ISBN 978-3-88377-487-9

Geschichte der

Musik als Gegenwart.

Hans Heinrich Eggebrecht

und Mathias Spahlinger

im Gespräch

141 Seiten

ISBN 978-3-88377-655-2

Klangkunst

199 Seiten

ISBN 978-3-88377-953-9

Gustav Mahler

362 Seiten

ISBN 978-3-88377-241-7

Bohuslav Martinů

160 Seiten

ISBN 978-3-86916-017-7

Mozart

Die Da Ponte-Opern

360 Seiten

ISBN 978-3-88377-397-1

Musik der anderen Tradition

Mikrotonale Tonwelten

297 Seiten

ISBN 978-3-88377-702-3

Musikphilosophie

213 Seiten

ISBN 978-3-88377-889-1

Wolfgang Rihm

163 Seiten

ISBN 978-3-88377-782-5

Arnold Schönberg

– vergriffen –

Franz Schubert

305 Seiten

ISBN 978-3-88377-019-2

Robert Schumann I

346 Seiten

ISBN 978-3-88377-070-3

Robert Schumann II

390 Seiten

ISBN 978-3-88377-102-1

Der späte Schumann

223 Seiten

ISBN 978-3-88377-842-6

Anton Webern I

315 Seiten

ISBN 978-3-88377-151-9

Anton Webern II

427 Seiten

ISBN 978-3-88377-187-8

Bernd Alois Zimmermann

183 Seiten

ISBN 978-3-88377-808-2